DOMINIQUE CHATEAU

Poiética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon

TRADUÇÃO

Sonia Taborda

RESUMO

O artigo analisa um auto-retrato de Francis Bacon a partir de dados sobre o processo de criação colocando-o em relação com declarações do artista e seus pressupostos conceituais.

Aborda a obra como mediadora ambígua entre o real (o auto-retrato é instaurado a partir de fotografia) e o lugar onde o real se altera a partir de manchas, raspagens realizadas pelo artista e acidentes na superfície da tela. Estuda como a pintura se constroi a partir da desconstrução da imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Poiética; auto-retrato; modelo, semelhança

ABSTRACT

the article analyzes a self-portrait of Francis Bacon, from the data of the creation process, relating it to the artist's opinions and conceptual presuppositions. It approaches the work as an ambiguous mediator between the real (the self-portrait was installed from a photograph) and the place where the real is modified from stains, scrapings made by the artist and accidents on the canvas surface. It studies the process of building the painting from the deconstruction of the image.

KEY-WORDS

poietics, self-portrait, model, similarity

"A exigência vem do quadro"

Francis Bacon

A obra ultrapassa a intenção de seu autor... A asserção não é desprovida de pertinência e está ao alcance de qualquer um. Não deve, porém, servir para minimizar o discurso do artista, pois os pensamentos que ele expõe não se limitam exatamente à obra – por duas razões correlativas: primeiramente, ela fala de si mesma; em seguida,

o verbo é invenção. "É impossível falar de pintura", diz Francis Bacon, "pode-se simplesmente falar em torno da pintura".¹ O que conta é que, ainda assim, ele fala e que, relacionada a seu núcleo – a obra em seus diferentes sentidos –, seu pensamento de circunferência revela uma "sutil experiência pessoal", para falar como Nietzsche, à qual a subjetividade do observador e a cogitação do experto não têm acesso algum por si mesmas. É por isso que, em minha glosa do *Auto-retrato*, decido ater-me a algumas idéias que Bacon destilou ao acaso das conversações.

Segundo uma maneira reflexa de abordar o pintor, o *Auto-retrato* do Museu Cantini, como a maioria de suas obras, representaria uma figura borrada. Esta interpretação demasiado flagrante exige que semelhante modo de figuração pressuponha a figura exata e que a arte do pintor seja como um palimpsesto a posteriori ou, querendo-se, como uma música adicional (aquela que, em numerosos filmes americanos, turva a imagem, sem dúvida mais do que o vapor d'água sobre os óculos). Por baixo, o rosto de Bacon, portanto, uma vez que se trata de um auto-retrato, e, por cima, manchas de cor, estrias, distorções e outras deformações.

Isso não funciona! Bacon é categórico: nunca desenha, pinta logo. Não cria uma forma que ele se esforçaria em seguida para alterar. "Meus personagens não são torcidos, torturados pela tortura, diz ele. "Não deformed os corpos pelo prazer de deformá-los, mas para transmitir a realidade da imagem em sua mais pungente fase." Seria, pois, ofendê-lo compreender sua pintura como uma camada de modernidade sobre um fundo de classicismo – ao contrário do prédio pós-moderno que aplica ornamentos desusados sobre gaiolas de coelho! * Não se trata de desconstrução nem da pintura antiga (versão modernista) nem da pintura moderna

¹ No conjunto do texto, as citações de Bacon foram tomadas de *Francis Bacon, Entretiens*, Édition Carré, Col. "Arts & esthétique", 1996 (e mais precisamente, as seguintes entrevistas: Entrevista com Jean Clair, Maurice Eschapasse, Peter Malchus, *L'Art vivant*, dezembro de 1971; "Est-il méchant?", entrevista com Maïten Bouisset, *Le matin*, 19 de janeiro de 1984; entrevista com Jacques Michel, *Le Monde*, 3 de novembro de 1971).

* N. de T. – O autor usou aqui a expressão francesa "cages à lapin", literalmente "gaiolas para coelho" para significar figuradamente um imóvel moderno com apartamentos pequenos e de pouco valor, semelhantes, talvez, ao apartamento dito "caixa de fósforos".

(versão pós-moderna). É preciso resolver-se a considerar que Bacon escapa dessas classificações demasiado cômodas.

Ele escapa, por conseguinte, dos códigos do que se poderia chamar a conveniência contemporânea. Nenhum respeito pela abstração – “é decoração”, diz ele (quanto a Pollock, pior, “é como renda velha”) –, pela *land-art* tampouco – “arrancar um pedaço de terra e (...) colocá-lo em qualquer parte(...) é retornar a Millet, não é nada”. Contra essas duas tendências, ele reivindica respectivamente o figurativo, o próprio realismo, e a poiética, a atividade fabricadora; não recusa a terra ou a erva, mas a maneira de considerá-la, de tratá-la: “A erva, é preciso recriá-la”.

No *Auto-retrato*, o que ele recria? A resposta é demasiado evidente: ele recria o que representa, um rosto. Por conseguinte, esta pergunta não é a correta. Tento uma outra: o que se vê primeiro? A figura ou suas deformações? A figura ou a pintura? O quadro ou a etiqueta? Bacon-assunto ou Bacon-pintor? Para pôr tudo isso na ordem correta, seria necessário que nossa relação com o mundo se ordenasse de maneira estritamente linear, por pura concatenação. Mas nenhuma precedência regula *a priori* a rede das determinações que pesam sobre a visão de um quadro, de sorte que é seguindo as circunstâncias que uma se adianta às outras...

A experiência do espectador compreende duas fases. A primeira, analítica, situa-se no encontro instantâneo entre o percepto e a atividade ocular. O olho pisca, dizia delicadamente Diderot; isto quer dizer que ele passeia, hesita entre uma série de pontos de fixação que excitam mais ou menos os sentidos. Demonstrou-se que a ordem dessas fixações fugidias é individualizada nas rãs. *A fortiori* no homem, diria Brisset... Pode-se conjecturar que alguns pontos saltam aos olhos antes de outros ou melhor do que outros – uma mancha mais marcada, como que intrusa; o olho meio fechado, mas cujo olhar sustenta o nosso; o nariz azul, de palhaço; a dissimetria das orelhas e a flacidez do pescoço, etc. Porém para precaver-se de uma precedência qualquer, deve-se refazer a experiência, o que a falsifica. Não se tarda, pois, em entrar na segunda fase, sintética, na qual, de imediato, as entradas, sensoriais ou intelectuais, multiplicam-se. Não há nenhuma lei, nenhuma regra que prediga que entrada tem prioridade sobre as outras, vis-à-vis de um único conteúdo de verdade. Não há senão vieses.

A hipótese da figura embaciada é um desses. Se é preciso excluir que ela explica o fazer baconiano, ao menos pode-se explorá-la pelo lado de espetáculo. O piscar que o *Auto-retrato* provoca, para além dos pensamentos que ele fixa ou, melhor, pelo afluxo de tais pensamentos, prolonga-se em um sentimento de incerteza quanto à sua finalidade ou, o que dá no mesmo, de temor de uma reflexão sem fim. Por exemplo, as deformidades podem bem inclinar-me a considerar o quadro como uma alucinação (maneira talvez de me conformar com sua violência), mas então, este próprio nome de quadro não define mais o conjunto, não significa nada além do que ele re-apresenta, abstração feita dos signos propriamente pictóricos – manchas, estrias, arranhões – que escapam à substância desta coisa representada; no entanto, pela magia da pintura, a figura evocada e esses signos acrescidos tornam-se indissociáveis. Não só vou de um a outro, mas sei que eles estão em fusão...

Bacon propõe tomar este problema por um outro viés que ele chama o “realismo subjetivo”:

“Quando me dizem que meus quadros são perturbadores, sempre me pergunto se a vida não é mais perturbadora, pungente ou chocante. Gostaria tanto de conseguir agarrar um instante desta realidade, com tudo o que este instante contém de subjetividade, e encerrá-lo em um quadro!” Trata-se de enxertar o real na tela, ou melhor, uma visão do real, um momento em que a realidade atravessa a mente de um indivíduo. O que vejo no *Auto-retrato* é o que Bacon “vê” quando ele se pinta, a imagem mental de si que lhe dá vontade de pintar, que o excita, como ele gosta de repetir.

Os acidentes pictóricos que *mancham* a imagem não são excrescências, intrusões superficiais – inclusive a mancha oblonga que barra a bochecha esquerda, como uma queimadura em um fotograma, ou ainda as estrias que não conseguem fechar o olho do mesmo lado. Não são modulações posteriores, mas o rastro da atividade de uma visão recreativa – tratando-se simultaneamente de “restituir o assunto ao sistema nervoso” e de “torná-lo tão forte como é encontrado na vida”. Assim, o homem, cuja presença o quadro também nos permite imaginar como alucinação, e os falsos acidentes pictóricos bem podem ser dissociados pelo espectador, mas po(i)eticamente são indissociáveis:

“Tento tornar meus quadros, tanto quanto possível, realistas, é tudo o que posso fazer. Tento encontrar uma técnica graças à qual eu possa representar a vida em toda a sua força. Porém, no fim das contas, a arte é coisa fabricada. A arte é algo totalmente artificial, e se você tenta registrar na vida alguma coisa que, na arte, se tornará algo totalmente diferente, você terá, tecnicamente, de reinventar”.

É por isso que, para o espectador, tudo pode muito bem desarticular-se. O real e a técnica podem parecer como que tensionados – e o real, de uma certa maneira, resiste, a exemplo deste olhar, velado mas intenso, que persiste apesar de tudo e que nos convida a olhar o *Auto-retrato* como o retrato de um outro que nos olha... Quanto ao mental, ele é um mediador ambíguo: o lugar onde o rastro do real se inscreve, mas onde o real se altera. Não podemos ver senão um rastro alterado lá onde a subjetividade operou.

O verdadeiro real para nós é a imagem. É dela que partimos – mas para ir aonde? Reynolds ressaltava o empenho de Gainsborough em produzir o “efeito geral” do retrato mais do que em tratar seus detalhes: “esta maneira esboçada contribuiu para a semelhança impressionante tão notável em seus retratos”²; para que isso se realize, notava ele, “é preciso supor que nesta maneira indeterminada há suficiente efeito geral para rememorar o original para o espectador; a imaginação supre o resto”; assim, pergunta-se ele ainda, na falta de um conhecimento prévio do original, não se estaria arriscando então a fazer uma falsa idéia dele? O vínculo com o referente representa uma concepção da imagem como indício, aquela que

² *Discours sur la peinture* (1760-1790), trad. Dimier. École National Supérieure des Beaux-arts. Col. “Beaux-arts histoire”, 1991, p. 275.

Aristóteles enuncia na “Poética”, quando fala das feiúras que a imagem, porque as embeleza, permite que identifiquemos – senão nosso prazer se reporta para a execução, para a cor ou para “uma outra causa deste gênero” ³.

Ora, há uma terceira relação com a imagem, aquela que Platão define ainda melhor, porque a condena; “uma espécie de sonho humano para uso de pessoas despertas” ⁴: isto é a pintura. Essa relação, pode-se dizê-la icônica, no sentido de Peirce: “toda imagem material, como um quadro, é amplamente convencional em seu modo de representação”, diz o semiótico, mas considerá-la como um ícone é apreendê-la “em si, sem legenda nem etiqueta” ⁵ e, no momento dessa apreensão, “perdemos a consciência de que este não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece e é, neste exato momento, puro sonho (...). Então, contemplamos um ícone” ⁶.

Nas condições mais usuais, o *Auto-retrato* não é, para o espectador, um indício de Bacon ou Bacon, seu indício. É um ícone, uma figura substituída pelo que ela supostamente representa, sem ser uma cópia: “gostaria, ainda assim, que fosse um retrato de meu modelo. Porém é isso que é difícil de fazer, talvez até impossível. Creio, no entanto, que, às vezes, cheguei a fazer semelhanças, mas de maneira totalmente diferente de uma ilustração.” A semelhança não é a relação entre o quadro e seu modelo, mas um efeito que o quadro *produz*; sua fonte não está no modelo, mas na imagem mental que o pintor forma dela. Magritte, no mesmo sentido, diz que: “a semelhança (...) é um pensamento suscetível de tornar-se visível através da pintura” ⁷.

Entretanto, bem se gostaria de reduzir Bacon à indicialidade – e o *Auto-retrato* a Bacon... Ao repetir que usa fotografias, não nos ajuda? “Que papel desempenha a fotografia em sua obra?”, pergunta-lhe Maiten Bouisset depois de outras perguntas. “Este papel”, responde o pintor, “não é tão importante”; e acrescenta: “é apenas (...) para dar o arranque, depois eu retiro, subtraio, decanto, apago, e não sobra mais grande coisa. Creio que o que é importante em relação à fotografia é que ela liberou a pintura e as pinturas, da necessidade de exatidão.” À primeira vista, este propósito nos remete à desconstrução, versão ingênua. Ora, não é que Bacon desconstrua a fotografia, que é só um simples instrumento de trabalho (“não emprego as fotografias senão como documentos de consulta”); é antes o próprio modelo que, de alguma maneira, ele aperfeiçoa. Razão pela qual prefere oficiar na ausência de modelo.

Evidentemente, tratando-se de auto-retrato, o modelo está lá. Mas ele não se olha como outro. Ele se pinta como outro, mas ele se pinta. O modelo do retrato estaria atrás da tela; o modelo do auto-retrato está na frente. A única coisa que faz face ao pintor é uma projeção da imagem mental que ele formou de si mesmo: simultaneamente projeção do mental e projeção de pintura sobre a tela. Ora, é claro que Bacon procura reduzir todo retrato à situação de auto-retrato, isto é, à excitação mental que fundamenta seu interesse pela pintura: “Tentei pintar só para mim mesmo. Excitar-me pela pintura...” A fotografia serve de referência, nada mais; o resto se situa na interação do trabalho mental e do trabalho pictural, na *interface* do espírito e da matéria onde uma *face* da moeda (*cara*) caiu às avessas.

³ “Poética”, cap. 4.

⁴ “Sofista”, 266 c.

⁵ 2.276 (*Collected Papers*), *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle. Paris. Ed. du Seuil, Col. “L’ordre philosophique”, 1978, p. 149.

⁶ 3.362, *Coll. Pap.*, *ib.*, pp. 144-145.

⁷ “La ressemblance” (versão de Londres, 1961), *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 530.

Há duas versões a respeito do modelo, de sua ausência. Aquela encontrada em uma das conversações com David Sylvester, em que Bacon confessa que receia trabalhar de frente para o modelo porque teme que ele experimente as lesões que lhe vai infligir. Seis anos mais tarde (“mudei de idéia”, diz ele): “pinto pessoas que conheço muito bem, os amigos que conheci durante anos e cuja estrutura facial conheço muito bem. Gosto mais de trabalhar sem que eles estejam lá porque, quando faço um retrato, não procuro fazer uma ilustração, procuro fazer algo que esteja completamente fora da ilustração.” Porém, no mesmo ano, ele diz ainda: “Quando pinto um retrato, quando atuo sobre ele, o “modelo” não deve estar lá...” Não é necessário, portanto, pensar esta ação como uma vontade destruidora, ou ainda ter a pura e simples destruição por finalidade do pintor, porque seu trabalho de deformação, enquanto recriação, e ódio da ilustração, visa uma revelação: “Distorcer as formas me permite melhor alcançar a realidade em sua profundidade, devolvê-la em sua violência...” A violência, a morte estão lá suspensas, no movimento transversal pelo qual o rosto se marmoreia com os estigmas da excitação poiética.

Entre vida e morte, Bacon não pede que escolhamos. Sua pintura representa os vivos, de nenhum modo os mortos, mas pessoas vivas trabalhadas pela morte – “apreender na aparência dos seres a morte que trabalha neles.” –, porque vida e morte evocam-se reciprocamente: a morte “é a sombra da vida. Quanto mais se é obsedado pela vida, mais se é obsedado pela morte”. Há certamente, no *Auto-retrato*, bem como em muitas telas do autor, uma espécie de gangrena mortificante, e a parte inferior do rosto, esticada por uma espécie de papo, liquefaz-se. Porém estes signos patológicos não podem ser destacados de seu ambiente pictural. A forma móvel do pescoço está presa no decote de uma camisa que se confunde com o fundo do quadro; a deformação do nariz põe em relevo sobretudo o azul; a mancha na bochecha esquerda inaugura uma elevação de formas redondas; etc.

Olhando o *Auto-retrato*, sim, o olho pisca; porém pisca entre figura e pintura, entre semelhança e ... renda. Se Bacon refuta a arte abstrata, é, sem dúvida, para nos prevenir de que não se deve separar mentalmente o que o olho dissocia. Se ele refuta a arte abstrata, é que a seus olhos, as estrias negras sobre o olho ou aquelas, verdadeira renda cor-de-rosa, sobre a boca não devem estar desligadas do resto do quadro, a figura inclusive. Pois, já se disse isto, não é pela figura que ele começa, para em seguida manchá-la, arranhá-la, feri-la. Arranhões e manchas já pertencem à imagem mental projetada na tela. “Começo, diz ele, “da mesma maneira que um artista abstrato – ainda que não goste nada do abstrato –, quer dizer que começo a fazer manchas, marcas e se, de repente, uma mancha me parece oferecer uma sugestão, então posso começar a construir sobre ela a aparência do tema que eu gostaria de apreender.” Ou ainda: “Começo por pintar... Fazer manchas sobre a tela... Irracionais... Subitamente uma mancha vai sugerir-me o método racional, se posso dizer, pelo qual vou poder trazer à realidade a imagem que carrego em mim.” E mais: “acontece que eu carregue com tinta uma broxa ou um pincel, que eu faça emergir uma forma que vem de não sei onde. A partir daí, acontece que eu construo o quadro.”

A arte da mancha... Cozens dizia: “a idéia ou concepção de qualquer tema, em qualquer ramo da arte, pode tomar primeiro a forma de uma mancha.”⁸ Ele citava Leonardo que propunha olhar “uma velha parede coberta de sujeira ou a bizarra aparência de pedras estriadas” e “descobrir aí diversas coisas como paisagens, batalhas, nuvens, atitudes singulares, rostos agradáveis, tecidos, etc.”⁹ A superioridade seu método, para Cozens, é partir de uma mancha feita de propósito, dominando assim, antecipadamente, o que é apenas o fruto do acaso. Bacon procede mais ou menos dessa maneira; sua racionalidade, porém, não é a da imitação clássica, aquela da pesquisa de uma “forma inteligível” e de uma poiética do des(ignio)enho. É uma racionalidade que vai de mancha a mancha através da figura. Sobre ela, o efeito impresso de todo este trabalho, a remanescência das estrias que puderam inspirar seu esboço...

Assim se esboça efetivamente a forma, mas pela ação direta da pintura sobre a tela, sem trabalho preparatório: “não faço esboço. Tampouco jamais desenhei. Pinto diretamente o quadro com pincéis muito grandes, carregados de tinta porque não se sabe nunca exatamente o que vai acontecer com eles: há toda espécie de acidentes, a pintura adere à tela, etc.” Neste processo em que o acidente criador interfere com o projeto pictórico, a pintura resiste à excitação e, com isso, dá a ela um novo impulso. Neste retorno incessante, Valéry via mais do que somente a característica da *ordem estética* em relação à *ordem prática*: a sensação da fome “cessa no homem saciado”, mas na sensação artística, o desejo e a satisfação se perseguem sem fim.¹⁰

Bacon reivindica para si uma pintura de excitação - “Faço pintura somente para esperar excitar-me” -, bem como para o “observador” - faz-se “um retrato verdadeiro, que põe em evidência as aparências de um ser” quando se consegue produzir o efeito mais violento possível sobre o sistema nervoso do “espectador”, agitar nele “sensações irracionais”. É necessário também que o próprio retrato se movimente, à imagem de seu modelo no real: “Vejo uma espécie de figura, mas todo o tempo isso muda: o movimento de sua boca, da cabeça, um pouco; isso muda todo o tempo. Tentei apanhar essa coisa nos retratos.” Não há, portanto, melhor modelo do que si mesmo *começando a pintar*: a nervosidade do *Auto-retrato*, suas curvaturas, seus desequilíbrios, seus acidentes, perpetua a excitação poiética que o gerou.

Então, por que não pintar com modelo (um pouco como Monet diante da Catedral de Rouen), captar e amalgamar suas variações, até mesmo escolher aquelas que têm a mania de se deslocar? Ainda uma vez, Bacon responde invalidando a ilustração: “Para mim, não se trata de ilustrar o movimento, mas de encarná-lo na matéria: é o movimento da própria matéria que dá o movimento do tema”. Não se trata de representar mais o movimento que os seres; é preciso, ao contrário, que ele seja “traduzido na pintura, na matéria”. Para este método de abstração no sentido que se disse, a técnica é essencial: “É por isso que a pintura a óleo é muito importante para mim. Todo mundo diz que acabou, mas para mim, começa. O óleo é uma coisa tão sutil que não se pode, na verdade,

⁸ *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages* (1785), p. 10, in Jean-Claude Lebensztejn. *L'Art de la tache*. Ed. du limon, 1990.

⁹ Citado por Cozens, pp. 5-6.

¹⁰ “Notion générale de l'art”, 1935, ed. Jean Hytier, Paris, Gallimard, nrf. Bibliothèque de la Pléiade, tomo II, 1960, pp. 1407-1409.

compreender.” É necessário um material sensível à menor excitação (inclusive aquela que o acidente provoca) e suscetível não só de conservar sua marca, mas também de induzir sua sensação.

Eis, portanto, como Bacon, como pintor no sentido pleno do termo, ressalta o “desafio impossível” de pintar o retrato ou o auto-retrato. Se ele necessita a imagem, não é simplesmente porque representa os outros ou ele mesmo, mas é porque, pela mediação da pintura, ele os apresenta na mobilidade do incessante devir que os conserva presentemente, ou, correlativamente, na permanência de uma identidade que a morte ameaça a todo instante. Nada pode dar melhor acesso a este equilíbrio instável do que a imagem, ícone fixo, mas animado pela *história de sua produção*. É seu mistério – que faz esperar que ele possa dar “uma imagem da vida refeita, rememorada e restituída tal como era no momento em que tinha sido apreendida em sua complexidade”.

Bacon realizaria assim o que Schelling esperava: “A verdadeira arte do retrato consistiria em recapitular em um único momento a idéia de homem, que está dispersa nos movimentos e momentos isolados da vida, e em fazer com que o retrato, sendo enobrecido, de um lado, pela arte, por outro lado, seja mais semelhante ao homem - isto é, à sua idéia - que este a si mesmo em seus momentos isolados?”¹¹ É, com efeito, a mesma tentativa, salvo que do homem, que Schelling pede que se busque o essencial, e que, da vida, Bacon pinte o existencial. Para além das doutrinas e das modas, sua concepção é sem dúvida uma espécie de *action painting*... O que ele retrata, é antes de mais nada o pintor em ato – auto-retrato ou não! Em todo caso, se pode haver *auto-retrato em geral*, é aqui, no efeito de uma poética da recriação que se esforça por articular o real, o mental e a técnica.

Leonardo da Vinci, sabe-se, criticava os criadores cujas figuras todas “parecem ser auto-retratos, (...) com os gestos e os movimentos de quem as pintou”¹² – especialmente, dizia, – “se o mestre é mal proporcionado, as figuras o são da mesma maneira”. Ele via aí o “maior defeito dos pintores” e propunha exercícios para se desprender disso. A aprendizagem da técnica pictural é também, nesta ótica, um domínio sobre a subjetividade. Não se pode pretender considerar o *Auto-retrato* sob o ângulo de tal disciplina corretora. Se o realismo subjetivo se apossa da técnica, é como que em um transe. É sua própria racionalidade que ele busca, não a de uma estética genérica, ligada a um critério ideal. Bacon se representa como ele se sente, disforme, febril, bêbado, mas também se recria como *ser pictural* e, por isso, abre-nos para o sentimento estético – a legendária feiúra de Sócrates não o impede de introduzir seus interlocutores no amor da beleza ...

¹¹ *Philosophie de l'art (Philosophie der Kunst, 1802)*, in *Textes esthétiques*, trad. Alain Pernet, Paris, Klincksieck, Col. “L'esprit et les formes”, 1978, p. 98.

¹² *Traité de la peinture (Trattato della pittura, projeto concebido por volta de 1490)*, trad. e apres. por André Chastel, Paris, Ed. Berger-Levrault, 1987, p. 317.

DOMINIQUE CHATEAU é Crítico de Arte e Professor na Universidade de Paris I, Panthéon Sorbonne, publicou diversas obras sobre estética entre elas Duchamp et Duchamp (L'Harmattan, 1999), L'Heritage de l'art (L'Harmattan, 1999), L'art comme fait social total (L'Harmattan, 1998), La question de la question de l'art (PUV, 1994).